HACIA NUEVA VISION PARA UNA OBRA CONTROVERTIDA

“Más, hay otra luz, la luz sombría de los misterios…”

Maria Zambrano. “El hombre y lo divino”

Difícil es afrontar un estudio y posible autoría de una talla como la que hoy nos ocupa. Y difícil es, pues no en balde ha sido y sigue siendo caballo de batalla de investigadores y eruditos.

El Santísimo Cristo de la Buena Muerte, de la Hermandad de su mismo nombre que radica en el convento de los Padres Agustinos de Cádiz, es sin duda alguna una obra magistral, que no escapa a la atención de todo aquel que se considere amante del Arte.

Desde la insostenible atribución a Martinez Montañés, pasando por Alonso Cano, José de Arce, Pedro de Mena hasta la más aceptada a Alonso Martínez, ha sido y es todo un aluvión de estudios que nos llega hasta nuestros días, sin que los archivos de protocolo hallan dado luz verde al respecto.

El historiador Enrique Hormigo Sánchez (q.e.p.d.), mantenía hasta el último momento de su dilatada vida, haber encontrado un documento a falta de la firma, que acreditaría la definitiva atribución del crucificado, al imaginero castellano Alonso Martínez. Atribución que tuve la osadía de ponerle en duda al expresarle que no conocía una obra a la altura de nuestro Crucificado, que pudiéramos asegurar su paternidad. La Concepción Grande, 1668, de la Catedral de Sevilla, no avala por si sola dicha atribución, aún tratándose de una obra excepcional, su estilo y acabado distan bastante de la obra que estudiamos. No debemos olvidar el estudio de Victoria O’Kean, cuando afirma que sus esculturas se caracterizan por un aire desenfadado, cierto efectismo

teatral y poca originalidad en sus composiciones. No llegando a sobresalir como escultor, formando parte, entre otros muchos, de los seguidores de Montañés. Dos exposiciones distantes en el espacio y el tiempo, y dos ponencias con motivo del centenario de la fundación de la Hermandad, vinieron a corroborar la posible y no descabellada autoría del Santísimo Cristo.

La primera, la celebrada en los meses de Diciembre y Enero de 1994-1995, en la Sala de Exposiciones de Santa Inés, Sevilla: "Clara de Asís, en el VIII centenario de su nacimiento", donde tuvimos ocasión de admirar, entre otras piezas, a San Bernardino de Siena y a San Juan de Capistrano, pertenecientes al conjunto retablístico del Monasterio de Santa Clara de Carmona, Sevilla. Ambas imágenes ocupan los laterales del segundo cuerpo del retablo. En sus rostros aparecen muchos de los detalles formales más característicos del autor: cejas rectas, pliegue en uve para el entrecejo, boca de labios gruesos...

La segunda, la que tuvimos ocasión de admirar primero en Córdoba, en la Sala de Exposiciones Museísticas Caja Sur, durante los meses de Octubre a Noviembre de 2001, y posteriormente en Sevilla, en el Museo de Bellas Artes, en los meses de Diciembre de 2001 a Enero de 2002: "Y murió en la Cruz", contemplando, creo por primera vez, a corta distancia el impresionante Crucificado que corona el Retablo Mayor de la Parroquia de Ntra. Sra. de la Oliva en Lebrija (Sevilla).

De repente, en palabras de Antonio Hernández Romero, aquel crucificado, que mientras había permanecido allá arriba, lejano, no había dejado de ser un elemento más del conjunto del retablo ahora, cercano y físicamente palpable, se había llenado de vida y despertado la piedad. La hombría de la factura, la fuerza de las proporciones, las calidades de la anatomía parecieron tomar vida.

La primera ponencia, “El Crucificado de San Agustín de Cádiz: problemática iconográfica y estilística de un tema central para la plástica barroca andaluza”, a cargo del catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada, Domingo Sánchez Mesa Martín. Tomando como fecha clave 1603, y toda la trayectoria que iría desde el Cristo de la Agonía (Vergara), auténtico Lacoonte, pasando por el Cristo de la Buena Muerte, de la Universidad de Sevilla; la herencia italiana, flamenca, Arce, Pimentel, Alonso Martínez, Alonso Cano hasta llegar a los hermanos Ribas.

Que duda cabe, que los dibujos y grabados en esa época debieron de circular bastante con motivo de la invención de la imprenta. La caída del cuello nos recuerda a Rubens y el modelado del cabello, cara, barba... está mas que relacionado con los Hermanos García.

La segunda ponencia estuvo a cargo del imaginero-restaurador José Miguel Sánchez Peña, que versó sobre “La imagen del Cristo de la Buena Muerte en Cádiz”. Hablándose de los agustinos y su posible encargo de la imagen para lugar de enterramiento; la cuerda que sujeta el sudario tallada, las manchas hipostáticas, los mechones simétricos a ambos lados del rostro, algo nuevo dentro de la representación cristífera.

La fuente de todo parece ser que se encuentra en José de Arce, afincado en Jerez, hacia 1638. Quien trabajó con Pimentel, siendo Alonso Martínez oficial de su taller. El crucificado del retablo mayor de la Cartuja de Jerez sería el precedente de nuestro Cristo. Su postura de los brazos abiertos en una gran uve, la posición de los pies y sobre todo el sudario, preludiaría lo que sería nuestra Imagen.

Sabemos por el investigador Hipólito Sancho del hallazgo de un documento, donde se detallaba el contrato de una imagen cristífera realizada para la Iglesia de San Agustín

hacia el año 1649, pagando una elevada suma por su realización. Siendo el único dato que tenemos al respecto el encargo por parte del padre agustino Alonso Suárez de la hechura de un crucificado para un altar de enterramiento en el año 1649 y por el importe de 300 ducados. Desgraciadamente en dicho escrito no aparecía el nombre del autor.

Es dato curioso la gran influencia que tuvo los modelos canesco, que María Jesús Sanz, al describir nuestra Custodia Catedralicia, nos dice al respecto de los niños-ménsula o tenantes, que eran utilizados por la familia Ribas en Sevilla y su área de trabajo ya en las mencionadas fechas, y desde luego su origen parece estar en Alonso Cano.

¿Se encargaría a Cano el crucificado, que presidiría el sepulcro de los agustinos? Es una constante que los agustinos ocultasen la autoría de sus crucificados. ¿Retomaría Felipe de Ribas, la obra al igual que el Crucificado de Lebrija, para su definitiva terminación?, o más bien lo concluiría José de Arce más influenciado, sin duda, por el barroco flamenco que por los talleres andaluces, recordando las versiones pictóricas de Rubens y Van Dyck. En 1651, Arce se encuentra trabajando en el retablo de la Iglesia de San Agustín, de Cádiz, junto con el entallador Alejandro de Saavedra y el escultor Jacinto Pimentel.

Pero estas observaciones, como tantas otras, pertenecen ya al pasado...

Y podiamos deternernos para una optima visión del tema que tratamos en el simil de ese gran manantial que naciendo en las altas montañas se expande montañas abajo dividiéndose en cascadas y manantiales, rios y afluentes que devienen a desembocar en el mar. Y conteniendo el mismo agua, se va mostrando de muy diferentes formas, en cuando a dimensiones, caudal y pureza, pero en el fondo provienen de un mismo origen y en su mas estricto análisis contienen los mismo elementos.

La exposición “ Andalucia Barroca. La Imagen Reflejada” celebrada en Cádiz en el periodo comprendido entre los meses de Noviembre de 2007 a Enero de 2008, nos dio la oportunidad de contemplar un bronce de pequeño formato perteneciente a la Capilla de la Aurora de Lucena, obra que ya tuvimos la ocasión de admirar en la exposicion “La Pasión de la Virgen”, celebrada en 1994 en la Mezquita-Catedral de Códoba. La obra en cuestión es el episodio pasionista de Cristo flajelado acompañado de dos sayones, atribuida con total fundamento, al escultor y arquitecto Alessandro Algardi (Bolonia, 1595-Roma,1654).

La contemplación del bronce de Cristo, particularmente, nos estremeció: la potente aunque no exagerada anatomía de la estilizada figura; los enredados haces de cabello, con el sinuoso haz que termina depositado con suavidad, sobre el hombro izq.; el perfíl netamente clásico de recto tabique nasal; el desnudo, casi excesivo, dejando ver las nalgas de la figura; el diseño de los paños de los sayones luciendo agitados cabellos. Características que en suma, nos hizo recordar a muchas de las particularidades de nuestra venerada talla: el componente clásico; el desnudo de los glúteos, aunque más comedido; el heroico, exquisito, tratamiento de la muy detallada anatomía, que en nuestra obra, llega alcanzar calidades de objetividad y verismo en su dibujo en la madera; los detalles barrocos de clara raigambre romana, que entendemos como notas casi inusuales dentro del panorama escultórico sevillano de mitad del s. XVII, salvo en Arce y en los que de él beben, pero con un tratamiento muy distinto al elevado nivel de detallismo en el acabado y ejecución que alcanza nuestra escultura. En definitiva, y como bien nos dice Sánchez Peña, todas éstas son características que reflejan el temperamento de un hábil y virtuoso escultor que sólo podemos calificar de excepcional, de fuera de lo común, para nosotros, quizás de genio. Escultor que a nuestro modesto entender, no encontramos en Andalucia, pues nadie ha sabido

reconocer en el amplio y excelente patrimonio escultórico del s. XVII que posee nuestra comunidad, una obra, ya sea cristífera u otro género, que case plenamente con el estilo y a su vez, sea capaz de satisfacer el mismo nivel de altísima calidad que ofrece nuestro Crucificado de las Ánimas de San Agustín: nos recuerda, y quizás nos parece un poco de todos- Montañez, los García, Arce, Mesa, Martinez, Felipe de Rivas, Mena, Cano-, pero imposible de adscribir a algunos de éstos, con total conformidad.

Por lo tanto, obra extremadamente dificil de encasillar a la nómina de un autor en concreto e incluso a una escuela escultórica. Y tal vez sea, por que desde siempre ha estado confundiéndonos con una apariencia externa y un material soporte (cedro), que no se contradice con las fórmulas de la escuela sevillana; o quizás, por que desde que se fijó por primera vez un autor para la obra, en concreto a la nómina de Montañes (hoy plenamente rechazado), siempre se ha querido buscar al autor, en un seguidor más avanzado y aventajado del alcalaíno; o si no, en el flamenco Arce y su escuela, cuando formalmente su estilo dista mucho del que sigue nuestro Crucificado; y no ha sido hasta hace bien poco, cuando parece que se agotan las posibilidades locales y regionales, cuando se ha empezado a mirar hacia otrasescuelas foráneas, las italianas y las flamencas.

Sobre una posible autoría a algún escultor fuera de nuestras fronteras, ya nos la apuntó el profesor D. Antonio de la Torre vinculándolo al flamenco Francois de Duquesnoy, enorme escultor del seisciento romano que coincidió con Algardi en Roma. El flamenco murio joven, en 1643, años antes de las primeras reseñas que poseemos de nuestra escultura. Bien pudo haberla realizado antes, pero a nuestro entender, el estilo del flamenco, se aleja del que muestra nuestro Crucificado. Hoy en dia son afines a una vinculación a la escuelas italianas del Siglo XVII, los hermanos Alonso de la Sierra.

La contemplación de la obra en bronce de Lucena, despertó en nosotros el interés sobre la figura del boloñes. Alessandro Algardi, fué pintor antes que escultor, discípulo de los Carraci y de Reni. Se cuenta de Algardi, tal vez con un poco de leyenda, que como entendió que no iba superar, ni siquiera igualar, al maestro Reni en la disciplina de la pintura, se pasó a la escultura, donde sí demostró con creces su enorme aptitud hacia las Artes. El maestro Reni sí tuvo que ser una fuente de modelos para Algardi: su Jesús flagelado no deja de recordarnos al Jesús bautizado de Reni, o la escultura de "el Sueño" de la Galeria Borghese de Roma, está claramente inspirada en los "putti " o Niño dormido del pintor.



Fig. 1: Jesús flagelado, bronce dorado, Kunsthistorisches Museum (Viena), A.Algardi. Bautismo de Cristo, Kunsthistorisches Museum (Viena), G. Reni, 1623. Bautismo de Cristo, modelo en terracota de A. Algardi, Museos Vaticano, sobre 1645.

No podemos entender la figura de Algardi sin contemplar y estudiar su exitoso Crucificado Expirante. Modelo escultórico que parte, como no, de los pictóricos de Reni, si bien, como es lógico, avanzando hacia expresiones más cercanas al naturalismo barroco, como es la desaparición de la rigidez de brazos con las que el pintor resuelve los crucificados.

Está considerado el prototipo del difunfido modelo, la obra en márfil, de 52 x 38 cm., que se conserva el Museo de la ciudad italiana de Mileto: "de alta calidad en el modelado, de minuciosa descripción analítica y de extraordinaria peritaje técnico en la

ejecutiva. Auna la talla de marfil los rasgos tardomanierista, como es el pliegue ondulado en la delantera del perizoma, con detalles compositivos que sugieren un carácter más barroco, como es el vuelo del paño, rasgo que ya no fué ajeno en los modelos pictóricos de Reni, ni por supuesto en los flamencos (Rubens, Van Dyck, en la pintura, Duquesnoy en la escultura). Algardi, sin abandonar su pozo de formación clasiscista de raigambre carraccesca, ni los ideales de noble calma formal y equilibrio compositivo que toma de Reni, asimiló las nuevas corrientes barrocas que de la mano y genio de Bernini, se imponian en Roma.”



Fig. 2. Detalle de La Verónica de G.Reni, 1630. Rostro del Santísimo Cristo de la Buena Muerte.

A partir de este prototipo, el modelo avanza hacia expresiones más barrocas, como podemos observar en las distintas réplicas, en bronce sobre todo, repartidas por iglesias y museos de todo el mundo. Recordamos que tenemos localizado uno realizado en plomo en el Convento del Carmen de Cádiz.

Como podemos ver, la personalidad artística de Algardi, que da lugar en contraposición a Bernini, a un lenguaje barroco que se contiene en la expresión de las emociones, y en el cual no hay sitio para lo excesivamente emotivo ni dramático, ni violento o trágico, ni tan siquiera en episodios pasionista o hagiográficos que bien podrian prestarse a ello,

como son sus flagelaciones o la tan notable “Decapitación de San Pablo” de la Iglesia de San Pablo de Bolonia, no la podemos considerar distante de la que transparenta el anónimo ejecutor de nuestra obra. Pues BM, no muestra ni la violencia ni el sufrimento del martirio, no hay crispación ni dolor en el sereno rostro, en donde, incluso no nos parece que esté trabajado con excesiva crueldad el detalle de la espina que atraviesa la ceja. Y aunque es una indudable nota llena de dramatismo la interpretación que del cuerpo sin vida de Xto., desplomado sobre la cruz, realiza el escultor, ésta se hace sin excesos de contorsiones ni arqueamientos, que le hagan perder la verticalidad, y sin restarle ni un ápice de majestuosidad. Desplome del cuerpo inerte que realiza el escultor de manera virtuosa y efectista: los tirantes brazos soportando el peso; el movimiento de la articulación de las muñecas; la hundida cabeza sobre el pecho, movimiento de la testa, en el que no sólo participan los caidos bucles rabínicos, sino, además, los despegados haces de cabello de la parte alta de la cabeza; y sobre todo, el hundimiento de los pies del Redentor sobre el clavo, dónde se muestran con verismo tendones, huesos y pliegues de la piel amontonada, frenada, sobre el clavo; notas de objetividad comparables a las manos de Plutón hundiéndose en la carne marmórea de la frágil y desconsolada Proserpina, atrapada sin remedio, por la fuerza, por un jocoso dios de los Infiernos; una de las muchas obras excepcionales de Bernini.

Observamos en el Crucificado Expirante, soluciones y diseños afines a las que nos muestra Buena Muerte. La anatomía viva, de ancha y expandida caja torácica llena de aire (óbito reciente), de arco costocondral dibujando una abierta V inversa, de tensa y pejada piel sobre la desarrollada y veraz musculatura; asi como, la marcada plasticidad del modelado, acentuada por el sabio uso de los claro-oscuro que resalta la orografía anatómica, sobre todo en el dibujo del esternón, en los espacios intercostales, y en los

pliegues en la piel, nos parece que se asemeja, y no levemente, a la que se observa en el modelo del boloñes.



Fig.3 Crucificado Expirante del Museo Statale di Mileto, obra de Alessandro Algardi.

Contemplamos las mismas coincidencias entre Buena Muerte y en otros crucificados del boloñes, y sobre todo, en un dibujo de Cristo Expirante firmado por Algardi en 1647: en este caso las similitudes nos parece abrumadoras, cada huella de claro-oscuro así como la definición de las líneas anatómicas trazadas en el papel, parecen que han sido traspasadas a la madera.

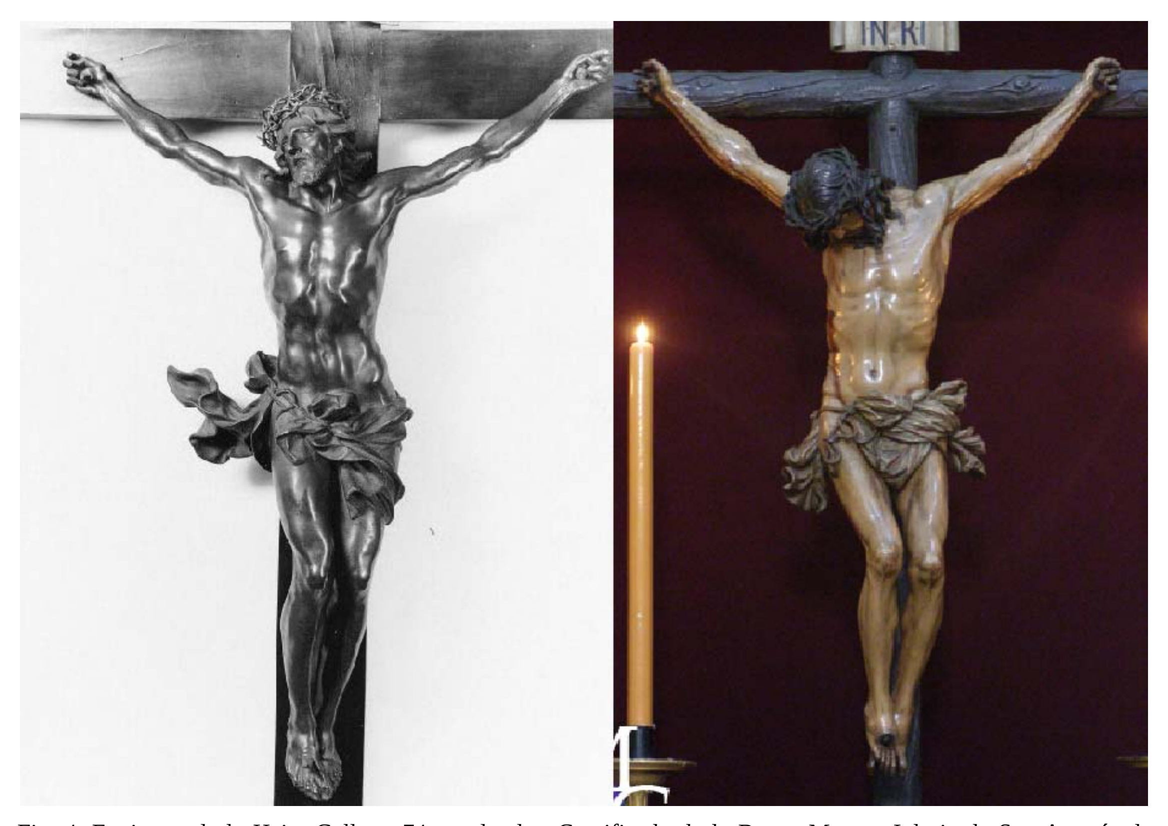


Fig. 4. Expirante de la Heim Gallery, 74 cm de alto. Crucificado de la Buena Muerte, Iglesia de San Agustín de Cádiz,, sobre 2 m. de altura.

De igual modo, en BM contemplamos un suave movimiento a contraposto de la vertical del tronco respecto de las piernas, dibujando una línea serpentiana, lo que entendemos como cierta reminiscencia manierista, y que es latente en los crucificados de Algardi. Observamos el suave contraposto, en el modelo expirante (Carmen de Cádiz, Heim Gallery, Chicago) y en sus crucificados sin vida (Génova); y de manera más extrema en su resolución, en un Expirante atribuido al boloñes de importantes proporciones (de 195 cm de alto) y realizado en madera policromada. En Buena Muerte, el giro está magistralmente resuelto en el dibujo de la forzada musculatura, tallando diagonales

pliegues de la piel desde la espalda hasta el costado derecho; una vez más pura objetividad en la resolución de la anatomía.



Fig. 5. Detalle del torso de BM. Detalle de un dibujo de Alessandro Algardi firmado en 1647, National Gallery of Art, Whashington.

No terminan las coincidencias: en el modelo Expirante observamos como se repite el dibujo y morfología de los pies, con la característica protuberancia, “juanete”, que fuerza el giro del artejo llamado dedo gordo, asi como el detallado modelado de tendones y huesos debido al hundimiento causado por el peso del cuerpo, mucho más notorio en Buena Muerte al ser un cuerpo sin vida. Hemos observado este característico “juanete” en otras obras de boloñes: en los pies de Jesús y San Juan Bautista del boceto en barro del Bautismo, en el San Miguel Arcangel y en nuestra Virgen del Rosario de la cripta de la Catedral de Cádiz (aunque suavizado), incluso en obras que bien podrían vincularse al boloñes, como el Expirante de Benavente, en Zamora, que claramente sigue el modelo impuesto por Algardi con modificaciones en el perizoma; alteraciones respecto al prototipo, que sin embargo no se alejan de las pautas que siempre sigue Algardi en sus diseños (diagonales, pliegue ondulado).



Fig.6. Pies del Crucificado de la Buena Muerte. Pies del Expirante de la Heim Gallery. Pies de la Virgen del Rosario, Catedral de Cádiz, atribuida a Alessandro Algardi.

No nos parece habitual de los talleres sevillanos de tradición montañesina, el marcar de forma tan notoria el peso del cuerpo muerto sobre los pies, y sí lo hemos observado en crucificado italianos, como en el modelo más exitoso de Pietro Tacca donde se observa el mismo artificio efectista de la piel amontonada sobre el calvo. En la escuela sevillana, tal vez sólo Arce, de origen flamenco y de formación flamenco-romana, se llega a acercar.

Nos resulta más que llamativo, las soluciones idénticas que muestran los nudos cordíferos de los perizomas, dibujando de forma clara y lineal una “D”, así como las coincidencias en el diseño del pliegue en “A” del paño que se observa en el Expirante de la Heim Gallery y la lineas que dibuja la cuerda en su evolución en Buena Muerte.; dibujo de la “A” que se observa contenida en ambos casos, sobre un plano inclinado respecto al muslo.

Es más, nos parece que los puntos de intersección de las líneas en las “D”, y las aristas que dibuja la “A” en el paño y en el bucle de cuerda que se levanta, asi como el

deslichado remate curvo de la soga, en la parte superior en el modelo Heim Gallery y sobre la tela de la entrepierna en Buena Muerte, son coincidentes, incitándonos a pensar que no son más que distintas soluciones para un mismo diseño.



Fig. 7. Pies del Cristo que corona el retablo mayor de la Parroquia de la Oliva (Lebrija), atrib. a Arce. Pies del Cristo de la Salud de la Iglesia de Santiago (Cádiz), atrib. a Arce. Pies del modelo Cristo muerto en la cruz de Pietro Tacca.



Fig.8. Detalle del nudo de Buena Muerte. Detalle del nudo y pliegue del paño del Expirante Heim Gallery.

El diseño y composición del perizoma, siempre se ha querido relacionar con la escuela sevillana y en particular con el paño de la homónima obra de Juan de Mesa de la sevillana Cofradia de los Estudiantes. Los parecidos son innegables, pero la contemplación de las esculturas nos deja claro que no son obra del mismo escultor. No observamos en Buena Muerte el enorme volumen y pesadez de los paños sevillanos del s. XVII. Nos parece que no dista mucho el diseño que presenta Buena Muerte, del que

ideó Algardi para los figuras de los sayones, no solamente en la obra de Lucena, sino de los que observamos en las distintas obras del mismo tema repartidas por museos y colecciones. En Buena Muerte, el paño de la entrepierna desarrolla mayor volumen, pero sí observamos, el mismo esquema en la composición, la diagonal ascendente en la cadera derecha (en Buena Muerte ocupada por el nudo), el caido vuelo por detrás de la pierna, y a la altura de la cadera izquierda, el remate, que en la obra de Lucena repite el diseño en “boca” que muestra Buena Muerte.



Fig.9. Paño Expirante Heim Gallery. Paño Crucificado Buena Muerte. Paño de un sayón flagelante expuesto en la National Gallery de Whasington (obra de1630). Paño de un sayón flagelante, obra de la Capilla de la Aurora de Lucena (Córdoba).

Creemos ver en el vuelo del perizoma de Buena Muerte, el ondulado pliegue que dibuja Algardi en el frente del perizoma del paño del Expirante, y lo encontramos a mayor escala y con una orientación frontal, en un crucificado de taller, al igual que en Buena Muerte haciendo de vuelo del perizoma; y en otros crucificados que entendemos con clara vinculación al boloñes, como en el frente del perizoma del anteriormente nombrado de Benavente.



Fig. 10. Crucificado de la Buena Muerte. Crucificado de taller de Alessandro Agardi, sobre unos 50 cm de alto. Atribuido por la gran especialista en la figura de Algardi, Jennifer Montagu, por su parecido y características similares a otras obras del boloñes datadas posteriores al año 1647: Crucificado de San Francisco a Ripa y palacio Pallavivino-Rospigliosi, ambos en Roma, y el de la Iglesia de San Pietro de Perugia. Obsérvese el contraposto, contrario al de nuestra obra.

Es más, el paño de Buena Muerte nos muestra el juego de diagonales que se cruzan, que traza el boloñes en sus diseños para los perizomas de los Crucificados. En el Expirante de la Heim Gallery, el diseño del paño se resume a las diagonales; tambien las observamos en el Crucificado del Museo Vaticano de 1644, en su modelo de Jesús Bautizado, e incluso en obras que creemos que siguen al modelo del boloñes, como son, el nombrado Expirante de Benavente y el Expirante de marfíl del Cardenal Portocarrero del tesoro catedralício de Toledo. En Buena Muerte, las diagonales, no solo están trazadas por el diseño compositivo del paño, es decir, por el acabado puntiagudo de los rígidos remates de la tela, si no que se refuerzan con el aporte de la soga en su recorrido sobre la tela (la soga que traza la diagonal ascendente, se situa sobre el remate en “boca”).

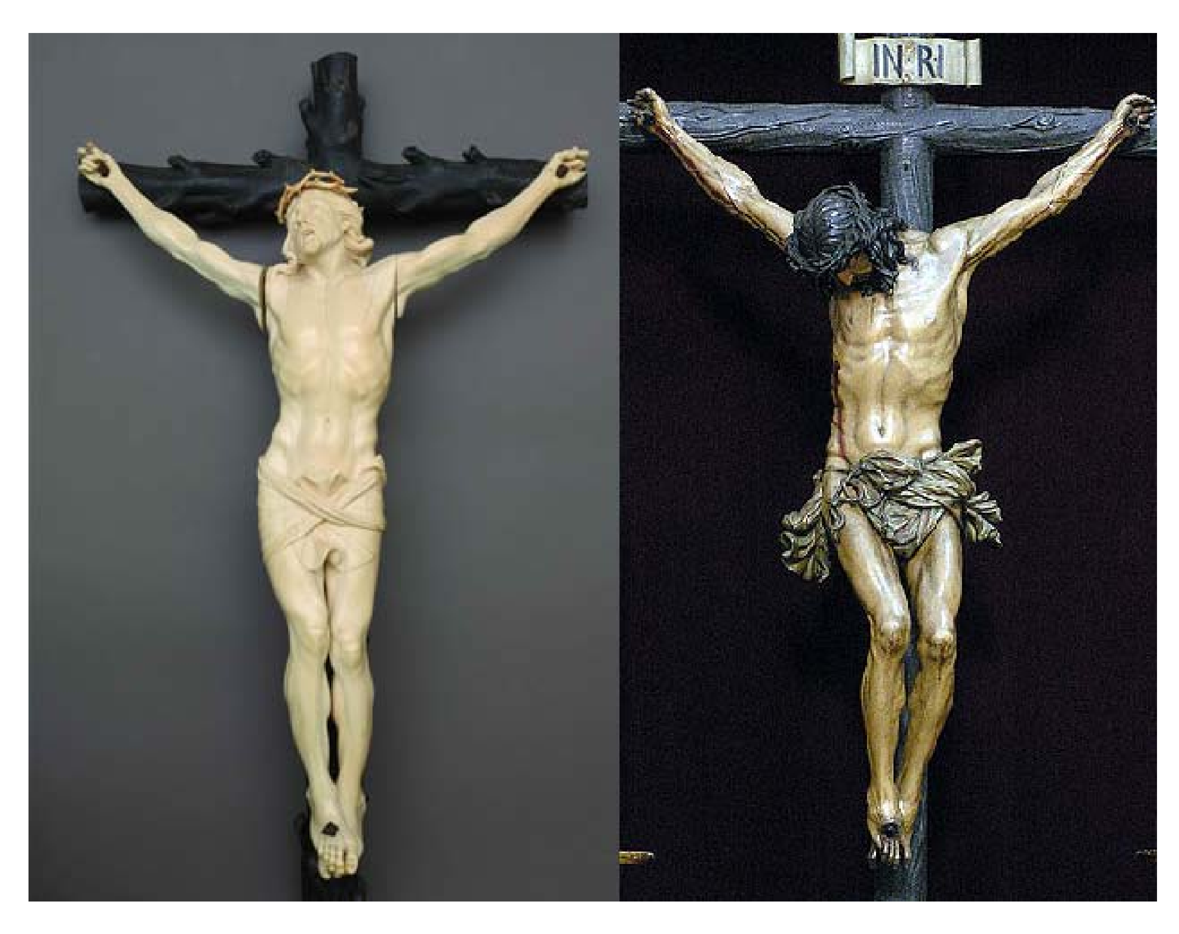


Fig.11. Crucificado Expirante (marfíl, 60 cm.), obra anónima de procedencia italiana, s.XVII, Monasterio de las Bernardas de Benavente (Zamora). Crucificado de la Buena Muerte

Si observamos, Algardi en sus diseños de perizoma, quiere dar predominancia a la diagonal que cae de cadera dcha. a pierna izquierda, muy marcada en el modelo Expirante de la Heim Gallery por el elevado vuelo del perizoma: en nuestra obra creemos observar el caracter predominante de esta línea, no solo con la clara orientación hacia ese lado que toma la tela simulada en la resolución de su plegado (obsérvese el pliegue bulboso sobre el pubis), sino que alcanza una marcada longitud, con el apoyo del largo remate descendente del paño, en donde vuelve a aparecer el pliegue ondulado en su construcción, y la afianza con la escasa elevación del vuelo en el lado contrario. En modelos como el de Benavente, con un paño casi simétrico, el carácter dominante lo marca la orientación que toma el pliegue ondulado.

La solución que adopta el escultor para retorcer y pasar las telas del perizoma, creemos observarlas por ejemplo, en los bustos de santos realizados en bronce por Algardi, que

acompañan al monumental crucificado (de 2 m. de altura) tambien realizado por él, para la capilla de la familia de los Franzone de la iglesia de San Carlo e Vittioria de Génova. El vaciado de estos bronces los hizo su discípulo Domenico Guidi, que para el Panteón de Reyes del Escorial realizó un crucificado en bronce que toma como modelo este crucificado genovés de Algardi.



Fig.12. Detalle Jesús flagelado, Kunsthistorisches Museum (Viena). Detalle BM. Detalle Cristo Portacruce, Kunsthistorisches Museum (Viena). Obsérvese en el Flagelado el sinuoso haz de cabello sobre el hombro, y en el Cristo Portacruce, el haz de cabello haciendo de "puente" sobre otro. Ambas soluciones se contemplan en nuestra obra.

El rostro de Buena Muerte nos parece cercano a los modelos masculinos de Algardi: los bocetos en barro de San Pedro, conservado en el intituto de arte de Chicago, el San Mateo de 1640 de la National Gallery, los anteriormente nombrados bustos de la iglesia de San Carlo e Vittoria de Génova, al modelo de Júpiter (fuente de Aranjuez), los asistentes del relieve de "El encuentro de León I y Atila" en el Vaticano. Observamos en los modelos de Algardi, la nariz de tabique recto, lejana al tipo semítico de los montañesinos, el entrecejo y el dibujo de los párpados de Buena Muerte.

Igualmente, en nuestra obra contemplamos la tipologia de los cabellos que sigue el boloñes en sus obras: el modelo de Júpiter repite un modelado parejo al de Buena Muerte en los haces de la parte alta de la cabeza pero con mayor volumen, tambien semejante al crucificado en bronce asignado a su taller. Nuestro crucificado presenta la misma manera de componer la larga melena, no como un elemento único y compacto, sino en individualizados y retorcidos haces que se cruzan de forma enrevesada o caen a

ambos lados del rostro (modelo Cristo Potacruce, Jesús flagelado). Aparece en nuestra escultura, el retorcido haz que se deposita sobre el hombro y que repite Algardi en muchísmas de sus obras (San Juan del Bautismo, Jesús flagelado, Varón de Dolores).

No observamos en nuestra obra la tipologia de barba "sevillana": túpidas, de perillas peinadas en dos importantes mechones más o menos simétricos en la barbilla, y de abundante y bulbosa mosca, a veces adornada con las 2 "comillas" montañesinas. Buena Muerte muestra en su rostro un bigote apuntado y la barba acabada en breves, retorcidos y asimétricos mechones; apenas hay mosca, sólo un escaso vello resuelto en un breve gubiado. Entendemos que son soluciones afines a las que adopta el boloñes en sus obras.



Fig.13. Rostro de un sirviente de "El encuentro de León I con Átila" (1646-1650), el Vaticano. Rostro Buena Muerte. Rostro de San Mateo (terracota de 1640), National Gallery.

Aunque no es determinante, queremos llamar la atención sobre la disposición y resolución de la llaga del costado. La observamos muy lateral y muy baja, tomando distancia de la colocación frontal que se advierte en los montañesinos. Tambien nos parece llamativo el dibujo convexo de la llaga, es decir, abierto hacia abajo, tambien disonando del dibujo cóncavo (cuenco, cáliz) más frecuente en la escuela sevillana.

Observamos este tipo de llaga en el crucificado del Vaticano, y el dibujo convexo, en la terracota del Varón de Dolores.

El nivel de detallismo y objetividad que muestra Buena Muerte no es ajeno al quehacer del boloñes, pues éste lo alcanza en grado sumo, en sus magníficos retratos escultóricos, sobresaliendo, el de Laudivio Zacchia (Berlin, Staatliche Museen, obra de 1627), el de Olimpia Maidalchini, realizado entre 1646 y 1647, y el magnífico y monumental bronce de Inocencio X, ejecución de la obra que le arrebató Algardi, con intrigas, a un inocente y sorprendido Francesco Mochi, pues consideraba que gozaban de una amistad sincera. Algardi es capaz de llevar al mármol o al bronce las más pequeña singularidad del rostro del retratado, marcando asi, aún más si cabe, la personalidad de los mismos, a veces interesadamente enérgica, altiva y prepotente, pero firmemente naturalista y sobria, en contaposición con los acabados más vivaces de Bernini. Detalla además, cada elemento de los ropajes: botonaduras, encajes, bordados, flecos, armaduras; o crea tramas sobre el material soporte para dar las calidades y texturas propias de los distintos ropajes o elementos que componen la obra.

Volvemos a hacer mención al profesor Antonio de la Torre, el cual nos apuntó que la enorme fuerza expresiva que muestra el Crucificado en su modelado, transparenta la personalidad de un escultor habilidoso a la hora de trabajar el barro; característica que está en consonancia con Algardi, ya que sus modelos en barros son de gran calidad, muy acabados, estando muy cotizadas sus terracotas.

La apariencia en el acabado polícromo asi como la cruz arbórea, desde luego que encajan más con la escuela sevillana que con alguna otra foránea. Las cruces del seicento romano suelen ser planas y de sección rectángular, a veces adornadas con ráfagas e INRI de orfebreria. En obras vinculadas o atribuidas a Algardi, sobre todo

copias en bronce del modelo expirante, se observa este tipo de cruz. Asi mismo, las obras policromadas atribuidas a Algardi u otro escultor del seicento italiano, presentan una policromía muy clara y con el perizoma coloreado en tonos marrones o morados.

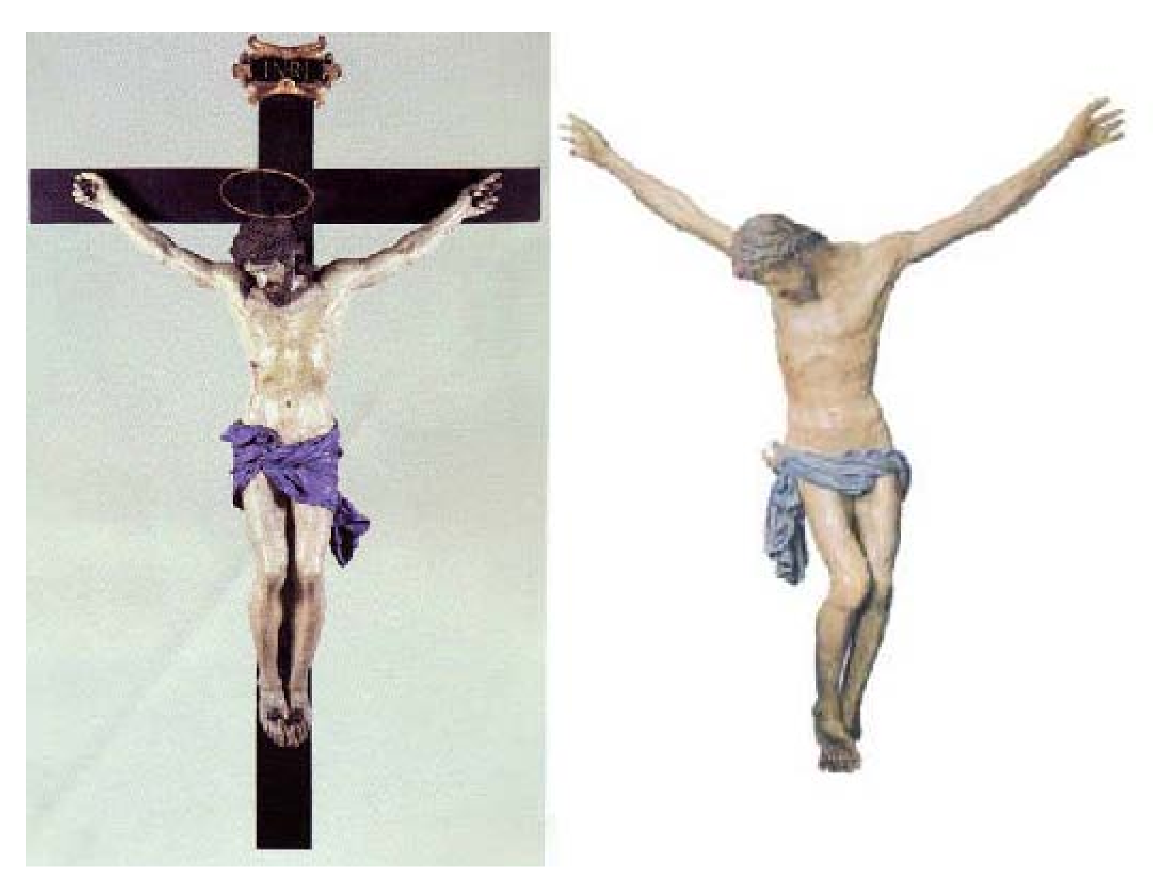


Fig.14. Crucificado del Museo Vaticano, Algardi (1644). Crucificado de Pietro Tacca, cartapesta policromada, Santa Maria a Settignano.

No creemos que el acabado polícromo de la imagen sea un motivo suficiente para rechazar de forma tajante la pertenencia de la escultura a las escuelas italianas: sabemos que obras genovesas eran transformadas en su apariencia para adecuarlas al gusto hispano, como sucedió con los santos del retablo mayor del Convento de Santo Domingo de Cádiz (obras genovesas), que aún siendo de marmol blanco se policroman en su vestiduras, o ya en el s. XVIII, el crucificado de la Vera-Cruz de Cádiz, obra pertenenciente a la escuela genovesa de Marigliano, que parece tranparentar una policromia subyacente en tonos verdosos. Bien pudo venir el crucificado en blanco o incluso con otra policromia, aunque, en verdad, nunca se ha localizado o documentado

algún resto de la misma. Las pérdidas que se aprecian en los pies causadas por la devoción, dejan ver lo que pensamos que ha de ser la capa de preparación.

Con la cruz podemos llegar a la misma conclusión: la actual es la 2ª documentada que posee el Crucificado, que sustituyó a una primera, tambien arbórea y de sección circular, en la resturación que le hizo Sanchez Peña a la imagen en la década de los 80 del pasado siglo. La antigua cruz se conserva en la Casa de Hermandad de la Cofradia.

Como anteriormente comentamos, sabemos que la talla la costeó un fraile agustino llamado Alonso Suárez. Por todos es conocido que pagó por ella 300 ducados en 1649, más del doble de los que costaba un crucificado en la época. Por ejemplo, Juan de Mesa, por su Crucificado hoy de la Buena Muerte con la Magdalena (desaparecida) cobró según contrato, 150 ducados (1650 reales), o por el Crucificado de Montserrat acordó con la Cofradia de la Conversión del Buen Ladrón un precio de 1100 reales. En 1668, Alonso Martinez contrata con el Padre Rector de los Jesuitas de Cádiz, la realización de 6 imágenes talladas en cedro para el retablo mayor por 600 ducados en moneda de vellón. Hoy en dia reconocemos el estilo de Martinez en el San José con el Niño de la mano, San Joaquín con la Virgen Niña, y el Santiago en la batalla de Clavijo. Por último, por ser el que más se acerca al precio, traemos el contrato de un tal Marcos Ramos, que realiza un San Juan de talla (obra desaparecida), de 2 varas de alto, en cedro, dorado y estofado, por 200 ducados, a la cofradia de la Vera-Cruz de Cádiz.

El alto precio que se paga por el Crucificado, está desde luego en consonancia con la calidad de la talla; nos da a entender que el escultor que la realiza valoraba mucho su trabajo; sin duda alguna, tuvo que ser un escultor cotizado. En 1649, Algardi ya era un hombre maduro de 51 años, por lo tanto es un escultor experto y maestro, además, está en la cima de su carrera, ya que desde 1644 es el proteguido del Papa Inocencio X y su

familia, los poderosos Pamphilj (más tarde los Doria-Pamphilj). Su taller, en donde se forman escultores que van a ser las primeras figuras de la 2ª generación del barroco romano, -Ercole Ferrata, Domenico Guidi, Antonio Raggi-, está trabajando en obras consideradas fundamentales y maestras del periodo barroco, como por ejemplo, desde 1646, en el monumental relieve de "El encuentro del León I y Atila". Es por tanto un taller más que capacitado para dar obras de calidad extrema, como es nuestro Crucificado.

Y es el Cádiz de mitad de s. XVII, en plena expansión económica, en contradicción con el panorama del resto del pais, debilitado por las contínuas guerras (Treinta años, Independencia de Portugal, levantamiento de Cataluña), hambrunas y epidemias, quién empieza a liderar en la Baja Andalucia, la importación de obras de Italia, sobre todo las procedentes de Génova. El convento de los Agustinos en particular, abre sus conexiones con Italia con las realización en Génova, de sus 2 portadas marmóreas, firmada la principal en 1647. Grandísimos escultores estaban trabajando en San Agustín en esta mitad de siglo: Arce, Pimentel y el retablista Alejandro Saavedra. Y se pone al culto en 1649 una obra que formalmente y estilísticamente (salvo en Arce), en principio nada tiene que ver con ninguno de los dos imagineros. Bien pudo elegir el agustino Alonso Suárez a uno de éstos, muy buenos imagineros ambos (los mejores de los que habia en Cádiz por entonces), para que le hiciera su Crucificado; o buscarlo entre los muchos y buenos, existentes dentro de nuestro ámbito geográfico cercano; pero en cambio, y siempre desde nuestra opinión particular, no lo hizo.¿Conoció y trató Alonso Suárez directamente con el escultor, o simplemente adquirió una talla por que creyó que era la mejor o lo más bello que jamás habia visto?. Buen gusto no le faltó desde luego al agustino, ni tampoco anduvo escaso de fondos, ya que no sólo costeó la hechura del Crucificado, sino que además le arregló un sitial por valor de 1703 reales de vellón.

Poderoso en lo económico, y quién sabe si culto o tan sólo muy exigente en lo que se refiere a satisfacer sus gustos, tuvo que ser el agustino; y seguramente tampoco le faltaron las buenas relaciones, ya sabemos que el dinero llama al dinero. Mucho queda por estudiar sobre la figura del fraile agustino Alonso Suárez, el comitente de una obra llena de singularidades, que la hacen única en su género. Figura un tanto enigmática, que ha de ser clave en todo este asunto, pues consideramos que una obra que resulta tan particular en muchos de sus aspectos, debe de ajustarse necesariamente, al carácter y vivencias de una, no menos, singular personalidad: ¿llegaríamos a comprender plenamente el planteamiento y realización de obras tan bellas, completas y complejas en su rico mensaje iconográfico y simbólico, como son el Oratorio de la Santa Cueva de Cádiz o la Iglesia de San Jorge de la Santa Caridad de Sevilla, sin el conocimiento que se tiene de las figuras del Marqués del Valdeíñigo, o de D. Miguel de Mañara, respectivamente?.

El Santísimo Cristo de la Buena Muerte, antiguo de las Ánimas, de San Agustín de Cádiz, sólo puede ser una obra maestra de un enorme maestro escultor; pensamos, por lo que aquí se ha expuesto, que puede ser obra de la mano y genio de Alessadro Algardi, el gran maestro que domina parte del panorama escultórico del siglo XVII. Capacidad, habilidad, talento y genio, tenia el boloñes para plantear y resolver una obra como la nuestra, y además, pensamos que la obra concuerda con su estilo y maneras, y refleja su carácter y personalidad artística.

Desde que en 1649 el Crucificado se puso al culto, siempre ha despertado devociones, culminadas, con la creación de su Cofradia en el s. XIX. Con su presencia imponente, majestuosa y poderosa, ya sea en un sitial, o en un retablo (que lo tuvo), o en su paso procesional, cumple con su función de llevar al creyente una visión clara, verdadera,

cercana y piadosa de la a veces, complicada simbología con el cual la dóctrina católica se expresa: el mensaje de la Redención, el triunfo sobre la muerte y el pecado, y de la doble naturaleza de Jesús, la humana y la divina. Y desde siempre, considerada obra de arte suprema, admirada, ya seamos creyentes o no, por la perfección naturalista de su hechura, tan magistralmente resuelta en el emotivo lenguaje del barroco; y además, y es cosa rara ésta, respetada por todas las escuelas y estilos escultóricos que la han sucedido, incluido los seguidores del Neoclásico, fervientes enemigos del barroco, de su aparente libertad de líneas y formas. Traemos las palabras de un escritor gaditano del XIX, Pedro Ibañez-Pacheco (El Puerto de Santa María, 1833-Cádiz, 1885). Dejó escrito una serie de romances en tono humorístico llamados "Cuentos Gaditanos", que se publicaron en la prensa local de la época. Como hombre con inquietudes artísticas, estuvo acorde con las corrientes que dominaron en su tiempo: compartió los ideales del Neoclasicismo y lo deja ver en sus romances. En uno de ellos titulado "Las cuatro estaciones", nos dice que las torres (espadañas) del Carmen de la Alameda son "de muy mal gusto". Significativo resulta uno titulado "El Altar Mayor", que se recrea en San Agustín. Mientras que para Don Pedro, el Señor de la Humildad es "de valor relativo", con nuestra obra, a pesar de que comparten el mismo lenguaje barroco, no tiene dudas:

"*...y efigies de grande mérito;*

entre ellas un Cristo, fijo

en la cruz, que del cincel

de un gran escultor es digno;"

Pues no le falta razón.

Miguel Ángel Catellano Pavón y Francisco Manuel Ramírez León.

Fotografías: páginas electrónicas “la MiradaCofrade.net” y “Pasionygloria.net”, y de los autores.

Bibliografía:

IL MUSEO STATALE DI MILETO. ROSANNA CAPUTO. RUBBETTINO EDITORE. 2002

VARIA SCULPTORICA ESCURIALENSIA. FRANCISCO JOSÉ PORTELA SANDOVAL. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

FRANCESCO MOCHI. UNA CARRIERA DI SCULTORE. MARCELLA FAVERO. UNI SERVICE. 2008.

SEICENTO BOLOÑES Y SIGLO DE ORO ESPAÑOL. DAVID GARCÍA CUETO. CENTRO DE ESTUDIOS EUROPA HISPÁNICA.2006.

ANDALUCIA BARROCA. LA ROLDANA. JUNTA DE ANDALUCIA.2007

ANDALUCIA BARROCA. LA IMAGEN REFLEJADA. JUNTA DE ANDALUCIA. 2008

SEMANA SANTA DIOCESIS DE CÁDIZ Y JEREZ. ED. GEMISA 1982.

DOCUMENTOS PARA LA HISTORIA DEL ARTE EN CÁDIZ. ENRIQUE HORMIGO Y JOSE MIGUEL SÁNCHEZ PEÑA. 2007.

GRANDES MAESTROS ANDALUCES VOLUMEN I. JUAN DE MESA. VARIOS AUTORES. ED. TARTESSOS 2006

CUENTOS GADITANOS. PEDRO IBAÑEZ-PACHECO. MARIETA CANTOS CASENAVE. DIPUTACIÓN DE CÁDIZ.1997